

ENTRELACS

## Entrelacs

Cinéma et audiovisuel

11 | 2014

La Voix

---

# Les variations de la voix dans le cinéma d'Éric Pauwels : entre héritage et création.

*Variations of the voice in Eric Pauwels' cinema : between legacy and creation.*

Fabienne Bonino

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1457>

DOI : 10.4000/entrelacs.1457

ISSN : 2261-5482

### Éditeur

Éditions Téraèdre

### Référence électronique

Fabienne Bonino, « Les variations de la voix dans le cinéma d'Éric Pauwels : entre héritage et création. », *Entrelacs* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 14 janvier 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1457> ; DOI : 10.4000/entrelacs.1457

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Les variations de la voix dans le cinéma d'Éric Pauwels : entre héritage et création.

*Variations of the voice in Eric Pauwels' cinema : between legacy and creation.*

Fabienne Bonino

---

« Mais la Voix me console et dit : " Garde tes  
songes :  
Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous !  
" »<sup>1</sup>



Les films rêvés : Araignées

- 1 « Voilà, ce serait lent, doux comme un rêve, c'est un objet lancé vers l'inconnu. Cela pourrait s'appeler, cela s'appellerait : *les Films rêvés*. Il y a les films qui se taisent et les films qui parlent »<sup>2</sup>. Cette phrase est la première parole prononcée par Éric Pauwels dans son dernier film. Elle atteste, entre autres, du fait que la voix est primordiale dans le cinéma du réalisateur belge. Cette voix est la somme d'un héritage : historique, personnel et d'une filiation revendiquée avec Jean Rouch. Comme lui, sa voix qui accompagne ses films est travaillée. Il trouve un ton et un timbre particulier : une voix articulée et claire. Par contre, le sens du partage ne signifie pas chez le réalisateur belge de convoquer des amis et de réfléchir ensemble à l'élaboration du film. Nous verrons quel nouveau rituel il découvre à l'occasion des *Films rêvés*.
- 2 Si la voix ne s'impose pas dès le début de la filmographie d'Éric Pauwels, le corps y occupe déjà une place centrale. Sa démarche devenant de plus en plus personnelle, la voix du réalisateur accompagne le récit. Il invente alors une manière différente de celle de Jean Rouch, en ce qu'elle laisse place à des voix plurielles ainsi qu'à un réseau complexe de résonances.
- 3 Une nouvelle relation entre voix et images permet un basculement poétique.

## L'héritage de la voix



Les films rêvés : Rouch Boris Lehman.

### La filiation avec Jean Rouch

- 4 Dans un court-métrage qui est une lettre ouverte : *Lettre à Jean Rouch*, Éric Pauwels revendique cette filiation. Dans ce film de sept minutes le réalisateur dit l'essentiel de ce que son maître lui a transmis. Sous une forme ludique et légère, cette lettre prend le prétexte d'un voyage avec Jean Rouch au Japon sur les traces de Taro Okamoto. Si Éric

Pauwels s'adresse à son ami, ce dernier intervient aussi directement pour préciser des notions. Les images, en noir et blanc, filmées en super 8, laissent transparaître la personnalité facétieuse de Jean Rouch qui joue comme un enfant : il est filmé dans l'avion, dans une chambre d'hôtel, lors d'un trajet en voiture la nuit, devant *la Tour du soleil*, dans un aéroport, dans un musée, lorsqu'il montre des photographies de Germaine Dieterlen ou quand il reprend, pour l'interprète, les dialogues mot à mot de son film consacré à Taro Okamoto. Il est question de la filiation Marcel Mauss, Germaine Dieterlen, Jean Rouch<sup>3</sup>. L'artiste japonais est un ancien élève de Marcel Mauss : Éric Pauwels filme un extrait du court-métrage *Hommage à Marcel Mauss : Taro Okamoto* que le griot africain lui a consacré<sup>4</sup> en 1973. Jean Rouch évoque la rareté de leurs démarches : ils sont les seuls opérateurs de leurs films et improvisent directement dans le viseur. Le réalisateur belge revient sur l'importance du *potlach* : les films n'ont d'existence que s'ils sont partagés. Éric Pauwels précise que Jean Rouch attendait qu'il lui pose des questions pour lui transmettre un savoir. Un jour, finissant par comprendre comment procédait cet apprentissage, le réalisateur belge lui a demandé comment il monte un film. Jean Rouch lui répondit : « Par la fin ». *Lettre à Jean Rouch* se termine par le fait qu'Éric Pauwels demande à son maître de lui définir le terme *potlach*.

5 Ce dernier explique :

« Un *potlach* c'est le fait de partager le surplus. Et nous avons tous un surplus de rêves, de moyens, de nourriture, etcetera, qu'il faut partager. Et pour moi partager c'est une chose absolument essentielle, c'est le gaspillage nécessaire. Il est nécessaire de gaspiller son énergie et ses richesses, à une seule condition, c'est de la gaspiller avec des gens qui feront la même chose la prochaine fois »<sup>5</sup>.

6 Par ce film, Éric Pauwels qui a volontairement quitté l'ethnographie pour s'adonner à des films essais, revendique les acquis de cet apprentissage auprès de Jean Rouch. Il souligne qu'il a compris grâce à Germaine Dieterlen et à Jean Rouch : on enferme pas l'autre dans la science, on apprend à le regarder. Il n'y a pas d'ethnologie possible, il n'y a que l'ethnographie. Cet apprentissage du regard est fondamental dans le cinéma d'Éric Pauwels. Il s'oriente ensuite sur un cinéma personnel et profond qui aura systématiquement recours à sa propre voix.

7 *Les Films rêvés* raconte l'histoire d'un homme, un cinéaste « qui rêve qu'il fait un film qui contiendrait tous les films qu'il a rêvés de faire »<sup>6</sup>. Dès les dix premières minutes du film, la voix affirme l'importance de Jean Rouch : « Et puis, il y a Rouch, le voyageur, le cinéaste, le maître »<sup>7</sup>. Dans cette séquence, le réalisateur cite sa propre œuvre en reprenant la définition de *potlach* dans *Lettre à Jean Rouch*. Il est aussi question de la leçon de cinéma par Jean Rouch et le chien Puf filmée par Boris Lehman et Éric Pauwels : « Le cinéma, c'est comme quand on joue avec un chien. Il faut jeter quelque chose qu'il aime et qu'il peut revenir vous rendre – à l'image on voit Jean Rouch lançant une pierre au chien d'Éric Pauwels, ce dernier la rapporte – Jean Rouch, joyeux, conclut : « C'est ça le cinéma, séquence réussie !! ».



Les films revés : Jean Rouch.

- 8 Cette séquence se termine par l'évocation du moment bouleversant durant lequel le cinéaste a appris la mort de Jean Rouch. Puis le mythe africain qui s'est emparé de cette mort : son âme est devenue la gardienne du fleuve. Le réalisateur belge rêve d'aller déposer un cauri sur la tombe de son maître et de partir à la recherche de son âme : à l'image, le spectateur comprend qu'il fait réellement ce voyage. Plus loin dans le film, Éric Pauwels précise que le mot *potlach* vient des indiens *kwaikiutls*. Dans la seconde partie, le réalisateur évoque à nouveau Jean Rouch : « C'est l'histoire d'un homme venu en Afrique pour filmer les hommes et les esprits et dont l'âme devient le gardien du fleuve ». Ensuite, il montre des images qu'il a filmées jadis, lorsque Jean Rouch avait fait venir les masques Dogons de la falaise de Bandiagara. Il rêve sa propre image des falaises en cadrant en très gros plan du sable sur une plage.
- 9 *Les films rêvés* qui est l'œuvre somme d'Éric Pauwels est traversée par l'hommage à Jean Rouch. Par le choix de la voix du réalisateur, la passation du conteur africain au conteur belge est délibérément revendiquée. Pourtant, cette voix diffère car elle s'ouvre sur des usages que le maître d'Éric Pauwels n'a pas explorés.
- 10 Jean Rouch a instauré un usage singulier de la voix au cinéma qui a inspiré de nombreux réalisateurs, parmi lesquels ceux de la Nouvelle Vague notamment Jean-Luc Godard.
- 11 Les contraintes techniques dues à l'utilisation de caméras 16 mm légères lors des tournages en Afrique ne lui permettent pas de prendre le son synchrone. Il réussit à faire de cet obstacle un instrument d'une très grande créativité. Pour *Les Maîtres fous* (1954), afin de pallier le fait que cette cérémonie reste parfaitement obscure pour une personne non experte sur la question des danses de possession, Jean Rouch assure un commentaire en se visionnant le film une fois monté et en post-synchronisant le son de sa voix. Il explique au sujet du ton de sa voix qu'il parle avec une octave en moins afin de trouver un ton de la confiance. Il répète son texte jusqu'à le connaître par cœur car il cherche à



devenir le personnage du rôle suivant ainsi la théorie du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud<sup>8</sup>. Cette découverte est le geste fondateur de l'art du conteur qui sera sa marque.

- 12 Pour Jean Rouch, une des conditions pour réaliser un film d'ethnographie est d'être son propre caméraman. La place du corps est primordiale et il nomme « ciné-transe » l'état de communion parfaite qu'il éprouve lors du tournage des *Tambours d'avant/Tourou et Bitti* (1967). Avec *Jaguar* (1967), Jean Rouch demande à ses acteurs et amis de commenter à nouveau le film dix ans après le tournage ce qui donne une familiarité particulière. Ce processus permet de faire fonctionner la mémoire de ce qui s'est passé. La postsynchronisation dans un contexte de tradition orale est précieuse : l'œuvre de Jean Rouch a vocation de sauvegarder quelque chose qui est irremplaçable, l'essentiel de cette mémoire repose sur l'usage singulier des voix dans ses films. Jean Rouch a aussi initié un cinéma du partage : ses amis africains jouent dans ses films durant toute sa carrière. Avec eux, il fonde DALAROTA à partir de la première syllabe de : Damouré, Lam, Rouch et Tallou. La notion même d'auteur se partage, le scénario est élaboré lors de discussions communes, chacun apporte une contribution au projet final.
- 13 L'acte de parole devient acte de fabulation. La voix de Jean-Rouch n'est pas forcément présente pour résoudre l'énigme des images. Elle l'épaissit davantage parfois comme l'explique Jean-Paul Colleyn :

« La voix de Jean Rouch est une des clés fondamentales de son alchimie filmique. (...) Il utilise sa voix comme un compositeur use d'un instrument ; une voix au ton particulier, qu'il fait varier, jouant tour à tour du mystère, de l'enthousiasme ou de l'ironie. Ses commentaires n'expliquent pas, ils ajoutent du mystère au mystère, mais, par ce détour, ils satisfont au moins en partie le manque ressenti par le spectateur »<sup>9</sup>.

## L'importance du corps

- 14 La présence de la voix d'Éric Pauwels n'est pas immédiate dans sa filmographie, elle découle d'une approche corporelle du cinéma. Son itinéraire personnel débute par le théâtre avec des études à l'INSAS dans ce domaine. Puis, il poursuit à Paris où il rencontre Enrico Fulchignoni<sup>10</sup> et par son intermédiaire, il s'intéresse au théâtre classique japonais, aux origines sacrées du théâtre, au chamanisme, aux danses de possession. Il termine ses études par un doctorat de cinéma sous la direction de Jean Rouch à la Sorbonne. De 1976 à 1983, il réalise dix films documentaires ethnographiques sur les danses de possession à Bali, en Indonésie. Éric Pauwels insiste sur ce qu'il nomme l'aspect « dionysiaque » de son cinéma. Il se revendique comme un réalisateur qui privilégie la première personne, le fait d'être un corps filmant et son rapport à l'autre<sup>11</sup>.
- 15 Il se sépare de l'ethnographie, ne souhaitant pas prendre la succession de Jean Rouch comme ce dernier le souhaitait<sup>12</sup>. Il réalise ensuite des films sur la danse contemporaine, mais il se sert très nettement de son apprentissage du cinéma ethnographique pour aborder cette nouvelle voie. Cette partie de sa filmographie atteste de l'importance du travail du corps. Il filme avec une grande proximité le corps des danseurs. Le corps filmeur<sup>13</sup> n'hésite pas à devenir lui-même un corps dansant. Selon les projets chorégraphiques auxquels il s'associe, les dispositifs de filmage varient radicalement. Pure improvisation dans *Violin phase* (1985), et *Improvisation* (1985), son implication peut conduire à une mise en scène du spectacle pour le cinéma avec *Face à face* (1988), ou s'imposant la contrainte : « un seul plan, une seule prise », il retrouve l'instant unique propre au spectacle vivant dans *Trois danses hongroises de Brahms* (1990).

- 16 Avec *Hamlet ou les métamorphoses du jeu* (1985), il s'agit désormais de pousser à l'extrême le corps d'un acteur. La mise en scène est très sobre : l'homme, seul, dans une pièce vide, face à la caméra, prononce huit fois consécutives le monologue d'*Hamlet* de Shakespeare. Entre chaque prise, l'acteur boit deux verres de genièvre, la prise de vue dure sept heures, temps nécessaire à la montée de l'ivresse.
- 17 *Les Rives du fleuve* (1991) et *la Fragilité des apparences* (1994) sont des essais, entre cinéma documentaire et fiction. La référence à la peinture, au jeu des acteurs<sup>14</sup>, aux corps des danseurs, à la musique, à la mise en abyme du tournage, à l'importance de la nature sont les thèmes chers au réalisateur qui traversent ces deux films. *Les Rives du fleuve* débute ainsi par une séquence de type documentaire montrant des paysans qui effectuent la moisson. La nature est également présente lors de plans récurrents consacrés à un fleuve. Pourtant ce film porte surtout un regard attentif sur plusieurs personnes qui vivent à la ville. Leur caractéristique commune tient au fait qu'il s'agit de créateurs. Ce film devient une ode à toutes les formes de création qui plaisent à Éric Pauwels. On suit ainsi régulièrement les répétitions des danseurs de la compagnie Michèle-Anne de Mey répétant *Sinfonia Eroica*. Lors de ces passages, on ressent la proximité physique d'Éric Pauwels avec les danseurs, les cadres sont très mobiles, le cinéaste danse avec la caméra pour mieux suivre le mouvement de la chorégraphie. On suit également une violoniste, un couple d'amoureux incarné par Josse De Pauw et Adriana Borriello, cette dernière joue le rôle d'une artiste. Tous deux ont de nombreuses discussions sur l'art, la musique. Ils parcourent ensemble des reproductions de toiles sur des cartes postales : *La méridienne* (ou *La Sieste*) peinte vers 1889-1890 par Vincent Van Gogh, *La jeune fille à la perle* (1665) de Johannes Vermeer, une toile de Paul Delvaux. Des photocopies des toiles de maîtres qui servent de modèle à Adriana Borriello sont accrochées au mur. Le réalisateur filme aussi une projection de cinéma, un projecteur 35mm, un projectionniste au travail. Il met en abyme son propre film, sur un plan tourné dans la chambre du couple amoureux car on voit le perchiste. La réflexion sur le jeu des acteurs est présente à travers des références littéraires : un metteur en scène fait lire à une actrice un extrait des *120 journées de Sodome* ou *l'école du libertinage*. Les dernières volontés de Sade, sont lues par la femme du couple d'amoureux à la séquence suivante.
- 18 Si le couple d'amoureux joue un rôle, se rapprochant d'un film de fiction, les séquences consacrées à la compagnie de danse et celles qui montrent la moisson sont de type documentaire. Comme le prouve la séquence de mise en abyme de son propre tournage, Éric Pauwels joue constamment de la frontière entre les genres.
- 19 Dans *Les Rives du fleuve*, seule la voix-off d'Alexandre Von Silvers raconte l'histoire de l'Empereur Mikkado. Sa folie consistait à effectuer un énorme inventaire séparant les objets creux et les objets pleins. Ce dénombrement a duré vingt-cinq ans. Lorsque ses sujets ont voulu demander à l'Empereur Mikkado la raison de ce travail besogneux, le palais avait disparu sous l'amoncellement de tous les objets inanimés. L'histoire a été inventée par le sculpteur Michel François que l'on voit travailler à la fin d'une séquence du film. Seul un passage de *la Fragilité des apparences* comporte un récit en voix off. Un des acteurs principaux raconte une histoire à une petite fille lors du prologue du film. Il s'agit d'un hommage très libre à la peinture à travers le récit du petit homme qui rêvait qu'on lui fasse son portrait. Éric Pauwels utilise une main, dans le noir sur laquelle il projette les images des toiles qui viennent illustrer cette histoire. Toutes les toiles sont ainsi révélées par la main qui oscille afin de les découvrir en entier ou de ne montrer que la partie qui concerne l'histoire contée. Cette découverte devient poétique, tactile et sensuelle. Sur

l'image des toiles se superposent le grain de la peau, et les lignes de la paume de la main. Le générique final de *la Fragilité des apparences* est le seul moment lors de ces deux films pendant lequel on entend la voix-off d'Éric Pauwels. Le réalisateur choisit en effet de lire les noms des personnes qui ont contribué au film, à l'image on voit seulement une étoile blanche sur fond noir qui est le logo de sa société de production de films, *Ulricke*.



Fragilité de la main

- 20 *Voyage iconographique : le martyre de Saint-Sébastien* (1989) marque le premier usage de sa propre voix pour accompagner les images de ses films. Il s'agit d'un parcours à travers l'Europe à la recherche des tableaux consacrés à Saint-Sébastien. Dès les premières images du film, le réalisateur se met en scène en expliquant les motivations profondes qui l'ont conduit à choisir ce thème. Le voyage devient initiatique, personnel et familial. Éric Pauwels aborde la question de son rapport au corps :

« Le film a remonté sa propre histoire, celle du retour du sacré. Les peintres représentaient la peur de la peste, la crainte et le respect de Dieu que j'ai connus dans mon enfance. Plus tard du corps sacrifié, de l'ivresse de la douleur n'est resté que la beauté du corps offert au regardeur. Parcours entre l'évolution de la peinture et le trajet de mon passé, du sacré vers le profane, de la peur de Dieu à la jouissance de l'être humain dans ce qu'il a de plus humain : la peau »<sup>15</sup>.

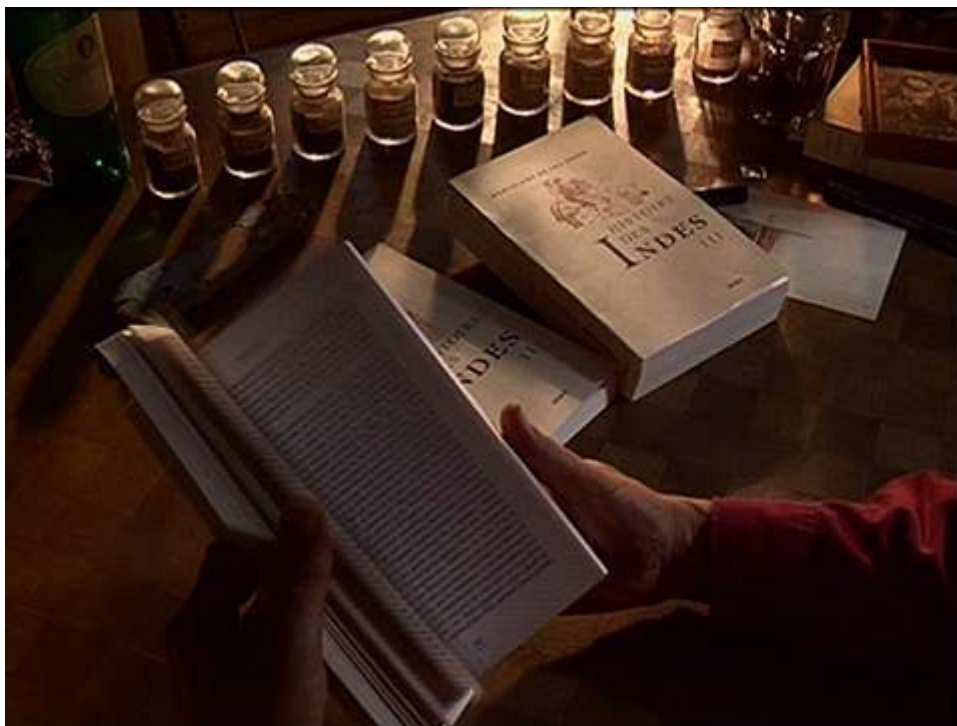
- 21 *Lettre à Jean Rouch* (1992), *Lettre d'un cinéaste à sa fille* et *Les films rêvés* vont poser la marque distinctive des films d'Éric Pauwels : l'usage de sa propre voix. Avec ces trois derniers films, il affirme une nouvelle voie dans sa création : sa démarche, plus personnelle, plus poétique va s'ouvrir sur l'altérité par les voix plurielles, elle devient cinéma partagé.



## Les caractéristiques de la voix

### Interroger les voix

- 22 Nommer avec précision le statut de la voix au cinéma est un exercice périlleux. Serge Daney, clarifiant les distinctions entre la voix *off* et la voix *in*, précise :
- 23 « J'appellerai voix *off*, stricto sensu, celle qui est toujours parallèle au défilé des images, qui ne les recoupe jamais [...] J'appellerai au contraire voix *in* la voix qui, *en tant que telle*, intervient dans l'image, s'y im-misce, s'y marque d'un impact matériel, d'un double visuel »<sup>16</sup>.
- 24 Serge Daney se déclare pourtant insatisfait des simples distinctions données par les termes *in* et *off*.
- 25 Il propose de rajouter la voix *out* et la voix *through* :
- 26 « La voix *out* c'est, tout crûment, la voix en tant qu'elle sort de la bouche. [...] La voix *out* sort du corps filmé qui est un corps tout à fait problématique, une fausse surface et une fausse profondeur [...] »<sup>17</sup>.
- 27 La voix *through* (voix à travers) est :
- « émise dans l'image en dehors du spectacle de la bouche. Un certain type de cadrages (dans le flash-back des *Enfants du placard*, le père comme décapité), le parti pris de filmer les personnages de dos, de biais ou de trois-quarts, la multiplication de ce qui fait écran (meuble, paravent, un autre corps, une boîte etc.) suffisent à disjoindre la voix de la bouche »<sup>18</sup>.
- 28 Jean Rouch et Éric Pauwels n'excluent pas leur présence physique de l'utilisation de leur voix. Dans *la Pyramide Humaine* (1961), Jean Rouch a majoritairement recours à la voix *off*, mais également à la voix *out* puisqu'il est filmé lorsqu'il parle aux jeunes gens qui jouent dans son film. Pour Éric Pauwels, bien qu'il apparaisse toujours de manière fragmentaire dans les films où est présente sa voix, il n'y a ni voix *out*, ni voix *through*. La présence du réalisateur n'est jamais accompagnée de sa parole synchrone. Lorsqu'il apparaît à l'image, il est une silhouette fragmentaire et discrète qui se contente de faire une action liée au récit. La voix d'Éric Pauwels est parfois *in* dans *Lettre à Jean Rouch* car il s'adresse directement à son ami lors de certaines séquences. Dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille* et *les Films rêvés*, le réalisateur n'intervenant pas pendant le filmage, on ne peut dénombrer aucune voix *in*. Pourtant, affirmer que la voix d'Éric Pauwels est seulement *off* dans ces deux films semble réducteur pour deux raisons. La première découle de la présence à l'image du réalisateur lors de nombreuses séquences de ces films. Rien n'indique de manière certaine le lien qui unit l'homme vu, de la voix censée être la sienne, mais cette simple présence remet en cause le statut de cette voix *off*. Cette présence fragmentaire pose question. La seconde est une gêne consécutive à la définition même de la voix *off* dans le cinéma documentaire. Serge Daney évoque le fait qu'elle force l'image et intime le regard<sup>19</sup>. Quant à Pascal Bonitzer, il affirme que la voix *off* du documentaire est supposée savoir ce qui lui confère un très grand pouvoir d'autant plus que les personnes auxquelles elle s'adresse – les spectateurs – ne peuvent répondre<sup>20</sup>. Pourtant Jean-Luc Godard et Chris Marker jouent ouvertement à remettre en question les caractéristiques de cette voix *off*. Jean Rouch et Éric Pauwels, par d'autres biais vont y parvenir également.



Les films revés : Intérieur livre

- 29 Michel Chion propose le terme d'« acousmètre »<sup>21</sup> pour désigner au cinéma la voix dont on ne voit pas la source. L'« acousmètre intégral est celui qui n'est pas encore vu, mais qui reste susceptible d'apparaître à tout moment dans le champ »<sup>22</sup>. L'acousmètre « déjà-vu » serait quant à lui plus familier et rassurant. Ce dernier état correspond au statut d'Éric Pauwels. La présence physique du réalisateur belge n'est que fragmentaire dans les trois films que nous étudions. Michel Chion décrit ce cas de figure :

« On peut ainsi avoir des demi-acousmètres, ou inversement des désacousmatisations partielles, quand d'un personnage qui parle on a pas encore vu la bouche, et qu'on voit sa main, son dos, ses pieds, sa nuque, etc. [...] Tant que le visage et la bouche ne sont pas révélés complètement, et que l'œil du spectateur n'a pas "vérifié" la coïncidence de la voix avec la bouche (vérification d'ailleurs approximative et tolérante), la désacousmatisation est incomplète et la voix conserve une aura d'invulnérabilité et de puissance magique [...] »<sup>23</sup>.

- 30 C'est précisément cette magie de la voix chez Éric Pauwels qu'il convient d'interroger.

## Le demi-acousmètre, une présence fragmentaire

- 31 Dans *Lettre à Jean Rouch*, le spectateur ne voit que rapidement le haut de son visage monté en parallèle de celui de son maître lorsqu'il est question de « comparer » leurs regards « avec une caméra »<sup>24</sup>. Dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, l'autoportrait est fragmentaire, mais il traverse tout le film. Le réalisateur n'apparaît à l'image que de manière fugace, on aperçoit ses mains, ses bras durant la séquence où il reçoit le colis de Cuba. On voit ses bras aussi lorsqu'il dépose les paquets dédiés au Dieu Elegua, puis sa silhouette de dos – notamment un gros plan de sa tête – lorsqu'il fume le cigare. Par la suite, il n'est représenté que par l'enfant qu'il n'est plus, son fils Gaspard. À la fin du film, la caméra filme le fond du jardin, la cabane où débiteront *Les films rêvés*. Le plan est large, tourné en noir et blanc, de nuit. La cabane est éclairée. Une silhouette sombre se détache sur la

lumière lorsqu'il ouvre la porte, le réalisateur entre dans la cabane. Il s'agit du seul plan du film qui le montre en entier, il est en ombre chinoise. Dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, il est question de l'estampe illustrant *Le poème de l'oreiller* (1788) peinte par Kitagawa Utamaro. La voix explique qu'il s'agit de l'unique portrait du peintre japonais. Or sur ce portrait le visage du peintre est entièrement dissimulé par le corps de la femme qu'il aime qui est au premier plan, de dos, face au peintre. Éric Pauwels procède de la même façon qu'Utamaro : il réalise des films personnels dans lesquels il se met en scène de manière très fragmentaire. Il se dissimule derrière le prétexte du film, ne montrant de son corps que ce qui peut servir le récit. Dans *les Films rêvés*, il demeure une silhouette, il n'est là qu'en « demi acousmètre », lorsqu'une main doit faire une action pour rendre compréhensible l'histoire. C'est sa voix qui conduit le voyage. Cette présence fragmentaire entretient le mystère.



Les films rêvés : Cabane nuit

## L'ouverture des films par le son

- 32 Dans les trois films étudiés d'Éric Pauwels, l'attention accordée au son est primordiale.
- 33 Dans *Lettre à Jean Rouch*, la voix du réalisateur annonce : « Quelques sons pour ce qui sera peut-être les images d'un film, j'ai pris la caméra super 8 avec et j'ai la pellicule ». À l'image, on voit déjà le voyage en avion, le film débute ainsi par cette proposition hésitante qui n'annonce que du son et ignore les images montrées.
- 34 *Lettre d'un cinéaste à sa fille* commence par la voix d'Éric Pauwels. La voix du réalisateur dit : « Lettre d'un cinéaste à sa fille [breve pause], le son ». Sur l'image noire est présente une étoile blanche et la mention « Ulricke, CBA, Carré Noir, présentent ». Une voix féminine confirme : « ça tourne ! ». Puis il dit « l'image », le premier plan est flou, une voix masculine dit : « ça tourne ! », puis « clap », on voit le clap et on entend le son de celui-ci. La caméra à l'épaule filme un fragment du corps du preneur de son, des images

qui ont servi au film, un magnétophone. La voix du réalisateur dit : « OK ! », sa main appuie sur le bouton du magnétophone : la première musique du film commence.



Lettre d'un cinéaste, début

- 35 Dans *les Films rêvés*, le son du vent ouvre le film sur l'image de l'étoile blanche sur fond noir. On voit ensuite une araignée sur sa toile, et quelques instants plus tard commence la première phrase du film que nous avons déjà évoquée.

## La voix du conteur, une voix littéraire

- 36 La voix d'Éric Pauwels, comme celle de Jean Rouch ne cesse de raconter des histoires. On connaît l'étonnante capacité de fabulation de l'œuvre de Jean Rouch. Gilles Deleuze a souligné, à travers lui, le paradoxe du cinéma-vérité qui n'a cessé de remettre « en question tout modèle du vrai »<sup>25</sup>. Jean Rouch joue des frontières du faux comme tout être se revendiquant de Dionysos et ne cesse d'osciller entre réalité et fiction<sup>26</sup>. Éric Pauwels n'a pas la même approche du récit. Mis à part le mélodrame dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, il ne bifurque que très rarement dans la fiction pure. Pourtant, même si le ton est sincère, il faut se défier. Dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, la seule séquence en son synchrone est celle avec le clown. Ce dernier raconte une histoire comportant des détails ce qui laisse aisément penser qu'il s'agit d'une histoire vraie. Il se serait cassé le pied sur scène et face aux rires du public, son directeur aurait exigé de lui qu'il recommence à jouer cet accident tous les soirs, avec son pied cassé. Pourtant le réalisateur avoue que cet homme est un comédien et l'histoire est inventée : « C'est une histoire qui est en fait reprise d'un texte théâtral assez vieux que j'ai écrit et que j'aimais beaucoup »<sup>27</sup>.
- 37 Plusieurs récits de voyages des *Films rêvés* ne sont pas forcément authentiques : James Brousse et Rougemont ont écrit des récits illustrés, mais il est impossible de savoir s'il ne s'agissait pas de fabulations complètes. Cette tension entre le vrai et le faux, entre la

réalité et la fiction est reprise lors de l'anecdote de la passion amoureuse entre Elizabeth Taylor et Richard Burton sur le tournage de *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz.

- 38 Comme nous l'avons vu, la voix des films de Jean Rouch est en rapport étroit avec la tradition orale. Par contre, pour Éric Pauwels, le lien avec la littérature s'impose. Cette voix semble écrite avant d'être restituée avec une diction parfaitement naturelle, ce qui témoigne de ses talents de comédien. Ainsi l'arrivée du cinéaste dans la cabane au fond du jardin est constituée par un montage volontairement heurté, fait de reprise d'images fragmentaires montrant plusieurs fois consécutives les mêmes actions. Le texte prononcé par la voix qui accompagne les images procède de la même manière :
- 39 « Un jour. Un jour. Un homme. Un jour, un homme, un cinéaste. Un jour, un homme, un cinéaste fait un rêve. Il rêve qu'il fait un film qui contiendrait tous les films qu'il a rêvés de faire »<sup>28</sup>.



Les films rêvés : Intérieur enveloppe

- 40 Le caractère littéraire de la voix d'Éric Pauwels est évidemment représenté par le goût prononcé de reprendre les textes fondateurs. Si le récit de messire Gauvain annonçait cette tendance dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, *les Films rêvés* irradie une multitude de récits de voyages à partir de l'évocation de *l'Odyssée* d'Homère et du *Mahabharata*. Cette voix utilise le pronom personnel de la première personne du singulier dans *Lettre à Jean Rouch* et *Lettre d'un cinéaste à sa fille*. *Les Films rêvés* ont majoritairement recours au pronom personnel de la troisième personne du singulier et au temps du conditionnel. Cet effet crée une distance et sème le doute concernant l'identité de celui qui parle. Le réalisateur est ainsi mis au même niveau qu'un des personnages dont on entend le récit.
- 41 La voix d'Éric Pauwels qui peut s'apparenter à ce que Michel Chion nomme un « demi-acousmètre » est associée à une présence physique volontairement en retrait car fragmentaire. Les trois films étudiés commencent par le son, l'image est seconde. La voix y occupe une place primordiale. À la différence de Jean Rouch qui se rattache à la



tradition orale, la voix des films d'Éric Pauwels est résolument littéraire. Par le « il », la voix assimile le cinéaste à un personnage qui appartient à l'immense récit des *Films rêvés*.

## Le devenir de la voix

### Inventivité d'un son post-synchronisé

- 42 Dans *les Rives du fleuve*, une séquence paraît révélatrice du rapport que le cinéaste entretient avec le son. Dans ce passage tourné dans la chambre d'un couple amoureux, le perchiste s'en va. Le son de la pièce où se trouvent une violoniste qui joue et les deux acteurs qui parlent devient inaudible. On entend par contre des sons extérieurs car le preneur de son est sorti. Ce décalage révèle la manière dont Éric Pauwels se joue du son direct. Les trois films que nous étudions sont majoritairement postsynchronisés. Contrairement à Jean Rouch qui, au départ, a dû improviser en raison d'une contrainte technique et trouver des solutions ingénieuses pour compenser, on comprend avec cette séquence des *Rives du fleuve*, qu'Éric Pauwels joue volontairement de cet aspect. Dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, seule la séquence du clown est synchrone. Dans *Les films rêvés*, seul Jean-Marie et le marocain qui est resté enfermé dix-huit ans au bagne de Tazmamart bénéficient du son synchrone lors d'entretiens. Le son n'en est pas pour autant oublié. De la même manière que s'alternent des textures d'images différentes passant du noir et blanc, à la couleur et à des qualités d'images variées, le son est travaillé avec une extraordinaire richesse, de nombreuses pistes se superposent. Il est majoritairement très précis permettant un « grossissement du sonore »<sup>29</sup>, ce qui vient soutenir le ton confidentiel du récit assumé par la voix.



Les films rêvés : le marocain

## Du rapport de concordance entre voix et images au rapport dissonant et poétique

- 43 La majorité du film *Lettre d'un cinéaste à sa fille* repose sur la tentative de montrer un rapport de concordance entre la voix et les images. Dans *les Films rêvés*, la séquence initiale cherche volontairement à rendre explicite le propos : chaque section de phrase : « il y a les films qui se taisent », « et les films qui parlent », « les films qui agissent » « et les films qui regardent »... est accompagnée par une image. L'écran est partagé en deux par un *split screen* : la première image apparaît à gauche de l'écran, la seconde à droite. Le rythme de leurs apparitions est commandé par le temps mis pour prononcer la phrase. La voix commande la durée des images.
- 44 Pourtant plusieurs séquences à la fin du film *Lettre d'un cinéaste à sa fille* échappent à cette règle de la parfaite adéquation entre ce que dit la voix et ce que montrent les images. *Les Films rêvés* vont explorer ce territoire du décalage poétique fait de matières, de rythmes, de circulations. Cet univers singulier est en lien direct avec les éléments naturels et les animaux : l'eau, signifiant la mutation et le changement, élément baroque par excellence<sup>30</sup> y occupe une place de choix. Dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, ce décalage est perceptible lors de la séquence de l'oiseau qui chantait si bien, pendant l'histoire de messire Gauvain, quand il est question des recherches perdues de Jussieu. Pour cette dernière histoire, Éric Pauwels choisit des fragments d'images prises d'un torrent. Symboliquement, l'eau est ici métaphore de ce qui fuit, de tout ce qui a échappé à Jussieu. La voix donne un rythme à l'histoire qui est longue. Chaque son associé à chaque plan différent du torrent donne l'impression d'une variation dans le rythme de la diction car le bruit de l'eau vient s'ajouter à la piste sonore initiale. Pourtant la voix reste constante. Cette séquence illustre parfaitement la densité de l'univers poétique dans le cinéma d'Éric Pauwels. La voix orchestre l'ensemble. Les matières des images et des sons sont d'une très grande richesse et le montage assemble ces univers différents pour leur donner une force et une cohérence parfaite.



Lettre d'un cinéaste : torrent.

- 45 *Les Films rêvés* par la richesse liée à la durée du film et l'usage constant de ce décalage poétique use d'un vaste système de résonances. La mer, le bleu, les rails de chemin de fer, le voyage d'Ulysse, le fidèle Argos, le tour du monde de l'ami Stani, Jean-Marie, le *Mahabharata*, les récits de voyageurs, la cabane où le réalisateur rêve ses films... De multiples récits se nouent ainsi, et la voix reprend des fragments, qui reviennent en résonance, tout au long du film. Ainsi sont repris régulièrement les récits des grands voyages associés le plus souvent à l'image de la mer et à la couleur bleue ainsi qu'aux rails de chemin de fer, l'évocation de Jean Rouch, les portraits hommage aux êtres chers, l'importance du bestiaire : chiens, grenouilles, pigeons, papillons, la représentation du paradis et de l'âme, la cabane au fond du jardin comme lieu qui permet de se ressourcer, les voix du monde qui voyagent dans l'espace, la force des mensonges et des films que l'on rêve. Aucune piste ne se ferme, tout moment peut être propice à l'évoquer à nouveau.



Les films revés : Rails.

## Un cinéma partagé, les voix plurielles

- <sup>46</sup> *Les Films rêvés* permettent d'ouvrir la création sur une nouvelle pratique qui est perceptible à la lecture du générique du film : la réalisation des images se partage désormais, dix personnes sont créditées. L'ami Stani fait partie de ceux qui lui ont envoyé des images tournées aux quatre coins du monde. Éric Pauwels qui est un grand voyageur a décidé pour ce film de rester sur place et de demander à d'autres personnes de filmer les éléments précis dont il avait besoin. Il reste immobile, dans sa cabane au fond du jardin et il fait voyager le spectateur avec les images de ses amis qu'il relie entre elles par des contes enchâssés. Un *potlach* tel que le définit Rouch prend forme avec ce dernier film d'Éric Pauwels.
- <sup>47</sup> Lors d'une projection à Bamako, de *La Chasse à l'hippopotame* (1951), les africains qui étaient venus voir le film ont fait un retour à Jean Rouch concernant la musique qu'il avait choisi de mettre sur les images. D'après eux, la musique risquait d'effrayer l'hippopotame qui était alors sous l'eau. Ce premier *feedback* a définitivement marqué Jean Rouch : les films qui ont suivi n'ont plus utilisé de musique sans que cela soit nécessaire. Éric Pauwels se démarque très nettement de son maître sur ce point. La musique des films du réalisateur belge a un sens précis : elle ouvre sur les voix plurielles, les chants du monde, remontant dans un passé lointain. Elle invite au voyage. Sa place est primordiale. Ainsi dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, une vieille calypso des années 1920 qui vient des Antilles, ouvre et ferme le film. Il explique avoir choisi cette chanson car il appréciait le fait que ces hommes chantent dans un anglais approximatif, et le côté convenu des accords de trompette. Cette musique permettait de commencer et de finir sur un élan dionysiaque. Plus loin dans le film, c'est une chanson italienne du Piémont qui s'appelle *Stella Alpina*. Là encore ce sont des voix d'hommes d'un autre temps. C'est un ami collectionneur qui lui envoie ces musiques anciennes. Dans *les Films rêvés*, le voyage passe

par des musiques du monde composées de chants et qui se réfèrent à un temps passé. Les voix plurielles apparaissent enfin à travers un effet qui traverse *les Films rêvés*. La séquence durant laquelle il est question de la sonde spatiale *Voyager* qui est sortie de notre galaxie en emportant avec elle le son des voix et des chants de notre planète rend compte de cet effet sonore extraordinaire par lequel le réalisateur parvient à superposer une multitude de voix, et de chants. Cette voix plurielle ainsi obtenue est un vaste chant de résonances qui donnent à entendre l'humanité. A une heure du début de la seconde partie du film, il reprend le même effet et le combine à un montage d'images tout aussi varié et multiple que la source sonore. La voix du réalisateur explique : « C'est l'hiver, le chien dort, loin de tout et loin de tous, le film hiberne. J'écoute la radio et je voyage »<sup>31</sup>. Cet effet combiné des voix plurielles associé à un montage tourbillonnant et fragmentaire donne à voir ce vers quoi tend le film : d'un voyage immobile et seul il s'agit d'atteindre à une ouverture sur l'altérité. La voix personnelle rejoint les voix plurielles.

- 48 Éric Pauwels parvient à contourner la difficulté de l'usage d'un commentaire dans le cinéma documentaire. Il hérite de la voix personnelle du conteur transmise par Jean Rouch, tout en imposant un univers riche et pertinent. La voix littéraire, travaille les images, les rythme, les épouse ou au contraire assume la dissonance poétique. Elle tisse des résonances, convoque des temps passés, assemble des altérités. La voix personnelle du voyageur immobile s'ouvre sur les voix plurielles qu'elle convoque. Tel ce mythe fondateur qui lie Echo à Narcisse<sup>32</sup>, la voix d'Éric Pauwels échappe à l'égotisme pour se faire le réceptacle des voix du monde. Le retrait dans la cabane du fond du jardin est un moment rare de cinéma partagé.



Les films rêvés : Bateau.

- 49 Remerciements à Éric Pauwels qui nous a aimablement autorisés à utiliser les photogrammes extraits de ses films.



## BIBLIOGRAPHIE

AUBENAS Jacqueline (dir.), *Filmer la danse*, Bruxelles, Luc Pire, 2006.

BAUDELAIRE Charles, « La Voix », *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1972.

BONITZER Pascal, *Les silences de la voix*, Cahiers du cinéma, N°256, février-mars 1975.

CHASSIGNET Jean Baptiste, *Mépris de la vie et consolation contre la mort*, édition critique d'après l'original de 1594 par Hans-Joachim Lope, Genève-Paris, Droz-Minard, 1967.

CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, 1993 (rééd.).

COLLEYN Jean-Paul (dir.), « Avant-propos : clés pour Jean Rouch », *Jean Rouch cinéma et anthropologie*, Paris, Cahiers du cinéma, INA, 2009.

DANEY Serge, « L'Orgue et l'aspirateur », Cahiers du cinéma N°279-280, août-septembre 1977.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, l'Image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985.

DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, aux éditions Klincksieck, Paris, 2006.

MARBEUF, *Recueil de vers*, Rouen, D. Du Petit Val, 1628.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, préface de Claude Lévi-Strauss, Presses universitaires de France, Paris, 1950 (recueil posthume, le texte originel est paru en 1936).

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Chant III/388-425, Paris, GF Flammarion, 1966.

SCHEINFEIGEL Maxime, *Jean Rouch*, site en ligne des éditions du CNRS, [<http://books.openedition.org/editions-cnrs/395?lang=fr>], consulté le 25 mai 2014.

### Interviews :

PAUWELS Éric, IMBERT Henri-François, *Le cinéma à la première personne : Sur la plage de Belfast*, interview réalisée pour le dvd lycéens au cinéma, collection « les sens de l'art », édité par l'Acrira, l'Université Lumière-Lyon 2, 2002.

PAUWELS Éric, GESTENKORN Jacques, *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, interview réalisée pour le dvd lycéens au cinéma, collection « les sens de l'art », édité par l'Acrira, l'Université Lumière-Lyon 2, 2002.

### Filmographie :

PAUWELS Éric, *Voyage iconographique : le martyr de Saint-Sébastien*, 1989.

PAUWELS Éric, *Lettre à Jean Rouch*, 1992.

PAUWELS Éric, *les Films rêvés*, 2010.

ROUCH Jean, *Hommage à Marcel Mauss : Taro Okamoto*, 1977.

## NOTES

1. Charles Baudelaire, « La Voix », *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1972, p. 249.
2. Voix d'Éric Pauwels, *les Films rêvés*.
3. Marcel Mauss est le « fondateur de l'ethnographie » comme la voix d'Éric Pauwels l'affirme plus loin dans le court-métrage. Il a en effet écrit une théorie célèbre consacrée aux techniques du corps, paru en 1936 dans le *Journal de Psychologie*, rééditée dans le recueil posthume *Sociologie et anthropologie* (1950). Dans le film d'Éric Pauwels, Jean Rouch évoque partiellement cette théorie en parlant de la marche que Marcel Mauss a étudiée après avoir été hospitalisé aux Etats-Unis pendant la première guerre mondiale. À l'hôpital, ne sachant pas où il se trouvait, il a compris qu'il était en Amérique en se rappelant qu'il avait vu marcher les femmes de cette manière dans les films hollywoodiens. On peut ainsi reconnaître dans la façon de marcher certaines appartenances culturelles des individus. Il a notamment étudié la façon de marcher des femmes Maori. Marcel Griaule est aussi un ethnologue important qui n'est pas cité dans le film. Il a suivi l'enseignement de Marcel Mauss, a notamment initié l'ethnologie de terrain et affirmé la nécessité de filmer pour garder une trace. Il a initié les recherches sur les Dogons que poursuivront Germaine Dieterlen et Jean Rouch. Ce dernier a été son élève.
4. Ce film consiste en une conversation dans l'atelier avec Taro Okamoto. Il est question de l'œuvre de l'artiste japonais et du fait qu'il a été l'élève de Marcel Mauss en 1938.
5. Paroles prononcées par Jean Rouch dans *Lettre à Jean Rouch*.
6. Voix d'Éric Pauwels, *les Films rêvés*, *op. cit.*
7. Voix d'Éric Pauwels, *les Films rêvés*, *ibid.*
8. Cf. site les éditions du CNRS en ligne sur [<http://books.openedition.org/editions-cnrs/395?lang=fr>], consulté le 25 mai 2014.
9. Jean-Paul COLLEYN, « Avant-propos : clés pour Jean Rouch », *Jean Rouch cinéma et anthropologie*, collectif COLLEYN Jean-Paul (dir.), Paris, Cahiers du cinéma, INA, 2009, p. 21.
10. En 1953, Jean Rouch, Enrico Fulchignoni, Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Henry Langlois, Claude Lévi-Strauss et Luc de Heusch, créent le Comité du Film Ethnographique. En 1969, Enrico Fulchignoni, Jean Rouch et Henri Langlois œuvrent pour la création d'un doctorat de cinéma à l'Université de Paris, Sorbonne et de Paris X Nanterre. En 1970, Enrico Fulchignoni, Jean Rouch, Georges Henri Rivière créent « Venezia a Genti », une manifestation internationale consacrée au documentaire ethnographique et à la communication sociale.
11. Cf. propos d'Éric Pauwels recueillis par Jacqueline Aubenas, *Filmer la danse*, Aubenas Jacqueline (dir.), Bruxelles, Luc Pire, 2006, p. 239.
12. C'est Éric Pauwels qui nous a expliqué ce choix quand nous l'avons rencontré.
13. A cette époque Éric Pauwels est toujours seul derrière la caméra.
14. A travers notamment la lecture de textes littéraires.
15. Texte lu par la voix d'Éric Pauwels à la fin du film *Voyage iconographique : le martyr de Saint-Sébastien* (1989).
16. Serge Daney, « L'Orgue et l'aspirateur », *Cahiers du cinéma* N°279-280, août-septembre 1977, pp. 19-27.
17. Serge Daney, *ibid.*
18. Serge Daney, *op. cit.*
19. Serge Daney, *op. cit.*

20. Pascal Bonitzer, *Les silences de la voix*, Cahiers du cinéma, N°256, février-mars 1975, pp. 22-33.
21. Michel Chion, *la Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, 1993 (rééd.), p. 192.
22. Michel Chion, *ibid.*, p. 32.
23. Michel Chion, *ibid.*, p. 38.
24. Paroles prononcées par Éric Pauwels dans *Lettre à Jean Rouch*.
25. Gilles Deleuze, *Cinéma 2, l'Image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p. 360.
26. Cf. Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 197-199.
27. Interview d'Éric Pauwels réalisée pour le dvd lycéens au cinéma, collection « les sens de l'art », édité par l'Acrira, l'Université Lumière-Lyon 2, 2002. *Le cinéma à la première personne : Sur la plage de Belfast*, Henri-François Imbert / *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, Éric Pauwels, auteur : Jacques Gestenkorn.
28. Voix d'Éric Pauwels, *les Films rêvés*, op. cit.
29. Cette expression « grossissement du sonore » est utilisée par Daniel Deshayes lorsqu'il évoque la précision des sons dans le cinéma de Jacques Tati dans son ouvrage *Pour une écriture du son*, aux éditions Klincksieck, Paris, 2006, p.184.
30. Dans la poésie baroque, l'eau est l'élément privilégié car il signifie les choses changeantes, insaisissables. L'eau est le symbole du mouvement, du temps qui passe. Ce thème est particulièrement développé par Chassignet dans *Mépris de la vie et consolation contre la mort*, un recueil de poèmes paru en 1594 et par Marbeuf dans *Recueil de vers* paru en 1628.
31. *les Films rêvés*, op. cit.
32. Narcisse a rejeté les avances d'Echo. « Les soucis qui hantent ses veilles rongent son corps pitoyable. La maigreur plisse sa peau, toute l'essence même de son corps se dissipe dans les airs. Il ne lui reste que la voix et les os. La voix est intacte. Les os, dit-on, ont pris l'apparence de la pierre. Aussi se cache-t-elle dans les forêts et ne la voit-on dans aucune montagne. Mais elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle », Ovide, *Les Métamorphoses*, Chant III/388-425, Paris, GF Flammarion, 1966, p. 100). La déesse Rhamnonte jette un sort à Narcisse afin qu'il ne puisse jamais posséder l'objet de son amour. Il finit par dépérir, car amoureux de sa propre image, il comprend qu'il ne pourra jamais la posséder. Echo, jusqu'à son dernier mot, ne cesse de répéter ses paroles. Ainsi ce mythe témoigne de la nécessité de s'ouvrir aux autres, tout comme il atteste de la survivance de la voix.

## RÉSUMÉS

Comment la voix au cinéma peut-elle conduire à reconsidérer notre rapport aux images ? Il est difficile d'avoir recours à un commentaire dans le cinéma documentaire, car la voix peut devenir imposante et directive. Éric Pauwels parvient pourtant à proposer un usage rare d'une voix personnelle. Digne héritier de Jean Rouch, il assume la richesse de la transmission tout en proposant un univers singulier et poétique. La présence physique du réalisateur reste fragmentaire ce qui renforce la magie de la voix, il devient « demi acousmètre », selon le concept pensé par Michel Chion. Éric Pauwels joue d'un rapport de concordance entre voix et images comme de la discordance. Il explore un rapport dissonant et poétique et invente une « voix résonance ». Son cinéma s'ouvre alors sur l'altérité et les voix y deviennent plurielles.

How can the voice in cinema lead us to reconsider our relationship to pictures ? It seems arduous to use commentary in documentary cinema. A voice can appear commanding and authoritative.

However, Éric Pauwels manages to offer an original use of the personal voice. Following in the footsteps of Jean Rouch, he accepts the rich possibilities of transmission, and offers at the same time a singular and poetic universe. The director's physical presence is only fragmentary, which reinforces the magic of the voice. He becomes a « demi-acousmètre », according to Michel Chion's notion. Éric Pauwels plays with the correspondence between voice and images, as well as their discrepancies. It is then an exploration of a clashing and poetic relation, an invention of a resonating voice. His work becomes shared, open to alterity. Voices become plural.

## INDEX

**Keywords :** Héritage, création, voix personnelle, autoportrait, résonance, voix plurielles, cinéma partagé, Legacy, creation, personal voice, self-portrait, resonance, plural voices, shared cinema

**Palabras claves :** Héritage, création, voix personnelle, autoportrait, résonance, voix plurielles, cinéma partagé, Legacy, creation, personal voice, self-portrait, resonance, plural voices, shared cinema

**Schlüsselwörter :** Héritage, création, voix personnelle, autoportrait, résonance, voix plurielles, cinéma partagé, Legacy, creation, personal voice, self-portrait, resonance, plural voices, shared cinema

**Mots-clés :** Héritage, création, voix personnelle, autoportrait, résonance, voix plurielles, cinéma partagé, Legacy, creation, personal voice, self-portrait, resonance, plural voices, shared cinema

## AUTEUR

### FABIENNE BONINO

Actuellement Prag à l'IUT d'Arles après avoir travaillé pendant sept ans à l'Université Stendhal Grenoble III, elle enseigne le cinéma. Elle est membre de l'équipe de recherche TRAVERSES 19-21 EA3748 composante E.CRI.RE, centre CINESTHEA et docteur en cinéma après la soutenance d'une thèse « L'art dans le cinéma de Belgique : vers l'image palimpseste », sous la direction de Jean-Luc Lioult à l'Université AMU. Elle a publié plusieurs articles parmi lesquels « La singularité de l'approche de l'acte de création dans l'œuvre de Luc de Heusch » paru dans *Filmer l'acte de création* (Rennes, PUR, 2009), « Stephen Dwoskin, de la personnalisation de la caméra à l'érotisme haptique : le gros plan comme révélation d'un subjectif dérangent » dans *Un cinéma du subjectif*, Gérard Leblanc (dir.), Cahiers Louis Lumière, n° 8, juillet 2011, *La caméra haptique de Philippe Grandrieux : « le surgissement d'un autre monde »* neuvième numéro d'Entrelacs, ESAV, Université du Mirail, Toulouse 2, septembre 2013 et *Nouvelles modalités du journal filmé dans les images numériques d'Alain Cavalier à Agnès Varda, Images numériques ?* Caroline Renard (dir.), Université Aix-Marseille, (PUP), mars 2014.